**A cuarenta años de Un arte medio**
**por: Silvia Pérez Fernández**
**Publicada en Ojos Crueles, temas de fotografía y sociedad Nº1, Buenos Aires, noviembre de 2004-marzo de 2005.**

El año próximo se cumplen cuarenta años de la publicación de Un art moyen. Essai sus les usages sociaux de la photographie.1 Probablemente se trate de uno de los más serios y acabados intentos por tratar de pensar la fotografía desde la complejidad que abre la concurrencia, en ella, de diversas dimensiones de lo social. Este artículo se propone rescatar los ejes centrales sobre los cuales gira el trabajo, en el que están ya esbozados algunos indicios que desarrollará Bourdieu en los posteriores estudios y análisis sobre el campo de la cultura.

Los años de Un arte medio
Pensar el comienzo de los ´60 en Francia tal vez induzca a cierta añoranza de un estado del mundo más lejano por lo irrecuperable de sus coordenadas, que por el tiempo transcurrido. Es remitirse a una sociedad organizada por parámetros industriales, una sociedad de clases, en la que la dinámica del proletariado, los sectores medios y la burguesía se constituía en el fundamento, una vez más, del proceso de modernización. Es situarse en medio de los ecos de algunas tensiones de posguerra, en cuestionamientos hacia el interior de los grandes bloques políticos que ordenaban —cuanto menos, más equitativamente que ahora— el mundo. Es, asimismo, volcarse a un ejercicio nutrido de modorra en los tiempos del posmodernismo y la cultura globalizada: el de la lucha intelectual asumida en todas sus dimensiones. En definitiva, es una travesía hacia y con sujetos activos que, desde la producción material e intelectual, valoraban el valor del valor.
Resulta, entonces, imprescindible volvernos hacia las circunstancias que dan contexto al estudio de Bourdieu y sus compañeros, las que constituyen no sólo el marco, sino también el sustrato de la producción teórica. Algunos de los que participaron de la investigación que dio en la compilación que nos ocupa marcaron, en gran medida, el paso de la reflexión sociológica francesa de los años siguientes y hasta nuestros días: Robert Castel, Jean Claude Chamboredon, Luc Boltanski (acompañados, además, por Dominique Schnapper y Gerard Lagneau). Si algo los unía, por sobre toda diferencia de matiz, era la centralidad de la teoría sociológica clásica (Marx, Durkheim, Weber) para pensar la producción cultural. Pero, también, la certeza de la insuficiencia que —de ceñirse sólo a ella—, se trastocaría en una simplificación poco rigurosa: desde la sociología, no dudan en señalar la importancia y necesidad de recurrir a otros discursos para poder comprender y explicar, en casi su totalidad, el hecho fotográfico, partiendo de la idea de que es el objeto el que determina el carácter de herramienta de las teorías. Un arte medio excede ampliamente en sus alcances a la motivación que le dio origen.2
Recuperando la matriz weberiana respecto de la diferenciación de los órdenes de la vida (política, economía, estética, etc.) como elemento característico del proceso de modernización (órdenes a los que Bourdieu caracterizará como campos —cultural, artístico, económico, etc.—), el campo fotográfico será pensado como un espacio más en el cual poder observar y analizar los procesos de modernización y diferenciación social y cultural. A partir de allí, todos los sujetos involucrados en el análisis, sus motivaciones, creencias, juicios y prácticas respecto de la fotografía, están (usemos la palabra) determinados por

valores sociales y culturales, que los coaccionan de la manera en que suelen hacerlo los hechos sociales: imponiéndoseles como normas. Esos valores que cristalizan en normas, en una sociedad organizada en clases, no pueden interpretarse como universalismos inmanentes, ni —tampoco— el trabajo intelectual referido a ellos, neutral. En este sentido, en este estudio sobre la fotografía, Bourdieu confronta centralmente con dos pensamientos fuertes, dominantes en la reflexión francesa de posguerra: la antropología de Lévi-Strauss y la fenomenología de la percepción à la Merleau-Ponty, pero, también, con la semiología del lenguaje y el existencialismo. Bourdieu y el resto de los autores harán explícitas las consecuencias que derivan de algunos de esos planteos (que toman como premisa a sujetos que se corresponden con distintas variantes de idealismo). Esos alcances sobrepasan el plano de la teoría para derivarse a lo social y lo político, y convertirse, en definitiva, en un problema del campo de lo ideológico.

## Una sociología de la fotografía

El planteo teórico descansa en estudios de campo que apelan a una metodología predominantemente cuantitativa, la cual permite aprehender la lógica que subyace a la forma en que los distintos sectores sociales se relacionan con la fotografía, para luego, desde allí y no a priori, pensar las universalidades y codificaciones. Los datos recogidos a lo largo de cuatro años rastrean el comportamiento de variables que refieren a dimensiones tales como educación, trabajo y cultura, con las formas en que las distintas fracciones de clase se relacionan con la fotografía. La unidad de los temas abordados es tributaria de un trabajo que tiene como propósito recuperar el sentido objetivado en las fotografías, y que se pone en juego tanto en el plano de la práctica de los propios sujetos, cuanto en el de la contemplación. En otras palabras: se trata de descubrir qué de lo social se expresa en y a través de la fotografía.

¿Por qué Bourdieu insiste en develar una lógica subyacente? Porque su hallazgo es lo que permite otorgar una explicación sociológica de la fotografía, es decir, encontrar regularidades entre y al interior de formas habitualmente autonomizados por cierto tipo de reflexiones sobre el campo (fotografía de prensa, fotografía publicitaria, fotografía familiar, estética). Esa lógica subyacente se articula a partir de un concepto central: la verdad social de la fotografía. No hay posibilidad de pensar cualquier espacio de lo fotográfico sino como afirmación de (o confrontación con) esa certeza, que —en tanto social y general— no puede modificarse a voluntad: veracidad y objetividad están depositadas en todo imaginario y, desde él, sostienen las diversas funciones y usos de la fotografía.

A partir de allí, los autores se enfrentan abiertamente con vertientes del estructuralismo. Cual resistentes espadachines de la mejor tradición del pensamiento sociológico clásico, sostienen la imposibilidad de pensar las expresiones simbólicas desligadas de las condiciones materiales de su producción. La contrastación empírica permanente (la que lleva, por momentos, a tediosas descripciones, no exentas de algún grado de mecanicismo) tiende a explorar cómo los conceptos (belleza de las obras de arte, por ejemplo) se comportan según el uso que hacen de ellos los distintos sectores sociales para, luego, demostrar que los mismos están lejos de poseer una significación unívoca, puesto que son construcciones cargadas de historicidad y materialidad. Desde este lugar, hablar de estética, y de estética de la fotografía en particular, supone un doble movimiento: primero, de carácter más general, el cuestionamiento de la existencia de una estética (idealista y kantiana)3 para, a continuación, pensar por qué la fotografía —a diferencia de otras formas de expresión— admite juicios que mantienen cierta uniformidad, trascendiendo la

formación, inserción socioeconómica y modos con que los distintos sujetos realizan su práctica fotográfica. La necesidad de legitimar a la fotografía por medio de los valores inherentes a las obras de arte tradicionales (la pintura, fundamentalmente) atraviesa tanto la región confusa de la estética popular (de la fotografía), cuanto las estéticas cultas. Pero, acaso, ¿éso puede llevar a pensar que en las interpretaciones que de la fotografía del álbum familiar, o la fotografía de prensa, hagan distintos sectores sociales, están en juego símbolos universales? ¿Que en la casa del trabajador de una automotriz,4 del campesino de aldea, del empleado bancario o del gerente, la función y eficacia de los símbolos tienen la misma dirección? Las normas que guían el juicio estético y la práctica fotográfica son depositarias de sentido objetivado y dan cuenta de algo que las precede: las representaciones sociales se expresan en esos códigos, por lo que los mismos siempre son elaborados e impuestos por una parte de la sociedad y, consecuentemente, hay intereses de clase (materiales e ideológicos), que los sustentan. Éstos cristalizan, por ejemplo, determinando lo fotografiable (lo que puede y debe ser —o no— fotografiado) en una época, en una geografía y, también, en un sector social. Los distintos ensayos intentan, entonces, develar los mecanismos de una praxis socialmente estructurada, en la que se torna central la explicación durkheimiana: regulación e integración social constituyen el fundamento según el cual los distintos grupos muestran su cohesión a través de los juicios sobre la fotografía para, a continuación y bajo el mismo argumento, pensar los procesos de diferenciación social a través del objeto fotografía. De esta manera, el amparo al que los sectores medios recurren cuando remiten sus valores a los de las clases altas, no hace más que actualizar la relación equívoca que mantienen con la cultura erudita, a través de la búsqueda de valores tranquilizadores toda vez que se rompe (o se intenta romper) con el grupo de pertenencia. Así, el intento de legitimar a la fotografía de acuerdo a las reglas que ordenan el campo artístico, supone encontrar en éste valores que permitirían acceder a cierta movilidad ascendente, en un movimiento que, para el caso de cierta fotografía de pretensiones artísticas, hace coincidir el idealismo de los conceptos con la materialidad de las mercancías. Desde el mismo prisma se entiende la oposición de estos sectores a toda concepción de la fotografía que, al contraponerse a los principios que rigen la producción de obras de arte tradicionales, hacen de ella un producto degradado. La fotografía documental se muestra, entonces, como uno de sus más cabales ejemplos.

Llegados a este punto, volvemos nuevamente a un replanteo teórico: considerar como premisa la verdad social de la fotografía amplía necesariamente —o, al menos, debería hacerlo— los límites del trabajo del sociólogo y de la teoría sociológica, puesto que atada a la verdad social se abre una instancia que requiere, para su análisis, de otro discurso: el psicoanálisis. Es que esa verdad social reposa en el concepto complejo de representación, noción que, como pocas, excede cualquier campo disciplinar.

Un primer momento consiste en un trabajo de deconstrucción de las fotografías, a las que Bourdieu califica como “representación de la sociedad en representación”. Pero la idea de representación remite, también, a otro sustrato que no depende ya (o al menos, no directamente) de la base (material e ideológica) de la sociedad. Robert Castel (quien desarrolla el capítulo correspondiente) encuentra la insuficiencia de la teoría social a la hora de abordar distintas cuestiones, que van desde las derivaciones que adquiere la vinculación de la imagen fotográfica con el referente real (el que, una vez representado fotográficamente, se vuelve un real ausente), hasta la función artística de la fotografía. La fotografía es indivisible al momento de pensar, a través de ella, la concurrencia simultánea de simbolismos pertenecientes a la esfera de la vida social y de representaciones relativas al

campo de lo psíquico. El psicoanálisis deviene en un instrumento idóneo que, puesto en diálogo con la teoría social —diálogo poco sencillo y polifónico, con resultados no siempre felices— permite desentrañar “la paradójica coexistencia de una flexibilidad del objeto fotográfico, que se presta a múltiples usos, y de una ambivalencia residual a su respecto”. Pero esta incorporación del psicoanálisis está en sintonía con el marco teórico general: contribuye a una superación de la comprensión tanto del objeto fotografía, cuanto de la relación que los sujetos (individual y colectivamente) establecen con él. Lo que del inconsciente se pone en juego en esa relación no interesa a los autores desde la explicación particular, sino que la apelación al psicoanálisis tiene como objetivo pensar el anclaje de la función simbólica en una entidad que, evidentemente, va más allá de lo social. El psicoanálisis es recuperado, entonces, desde una vocación totalizadora que está por encima de las fronteras disciplinares, que no restringe ni otorga completud a espacios teóricos parciales. Pero, desde luego, el desarrollo de este tema excede el propósito del presente artículo: pensar a la fotografía desde el mundo de las representaciones ha marcado, justamente, la ruptura con la pesada herencia positivista.

La verdad social de la fotografía en el entramado de las relaciones sociales

Si algo otorga unicidad al libro, es la premisa según la cual todo uso social de la fotografía se sienta en su verdad social. Desde este lugar teórico, los autores encuentran el fundamento que estructura la especificidad de cada campo en la fotografía: la creencia en la veracidad y objetividad de las fotografías se convierte en certezas que, acorde los espacios específicos (prensa, publicidad, familia, arte) modelan conductas, tácticas y estrategias, individuales y colectivas.

La fotografía publicitaria (al menos, desde una concepción modernista) tensa esos parámetros de tal forma que la sobre-objetividad con que es reproducido el objeto para mostrar sus bondades, no quiebre los límites de lo verosímil. Sobre la base de que la noción de verosimilitud cobra un plus en el ámbito de la prensa (reforzada por la afirmación que de la fotografía hace el texto), la línea ideológica del medio administra objetividad de acuerdo a sus necesidades, a través de la figura del editor. En este punto, la confrontación de Boltanski con Barthes es manifiesta, puesto que, de listar la innumerable serie de los elementos simbólicos a los que recurren las publicaciones —tal como se desprendería de la aplicación del modelo lingüístico en función de la fotografía— se escaparía, en la explicación que apela a la universalidad del símbolo (biblioteca = intelectual), la dinámica y riqueza de las relaciones sociales, tanto al interior del medio como las que involucran a los receptores de esas imágenes. En el caso de la fotografía artística, sobre la base de la negación o afirmación de la verdad social, las disputas por el sentido encarnan los deseos de movilidad social,5 como se dijo anteriormente.

Resumiendo: la verdad social, como elemento subyacente, se historiza y actualiza permanentemente; es el eje en torno al cual se despliega la lucha por la hegemonía (por el poder, en definitiva) en cada campo específico de la fotografía, y en el campo fotográfico en su conjunto. por "Pensemos, si no, en cómo el forcejeo realismo(s) vs. pictorialismo/abstracción ha sido el motor de la sucesión de distintas líneas y períodos en que podemos caracterizar la producción fotográfica (y buena parte de las reflexiones conexas).

En este punto, una derivación inmediata: toda teoría acerca de la fotografía que eluda en el análisis la centralidad de este principio, no sólo es insuficiente (puesto que daría explicaciones sólo parciales del hecho fotográfico), sino que, tras la pretensión de aislarse

de las tensiones que inevitablemente son constitutivas de las relaciones sociales, operan de acuerdo a las reglas del mecanismo ideológico, contribuyendo a mantener, a través de escaramuzas que devienen funcionales, al status quo. De allí la manifiesta la discusión que entabla Un arte medio con los trabajos más divulgados, en esos años, por la semiología francesa referida a la fotografía: “Tratar de redescubrir estas reglas (las que construyen los modelos teóricos) estudiando solamente los materiales inertes, los documentos escritos o iconográficos, es transformarlas o reducirlas puesto que nos negamos a analizar cómo son actuadas, cómo encarnan en las conductas, cómo rigen la vida profesional de grupos profesionales particulares. La exigencia objetiva y subjetiva del desciframiento sólo se impone a quienes se privan deliberadamente de la cifra negándose a ir a buscarla allí donde se encuentra, es decir, en quienes la utilizan técnicamente para cifrar su mensaje. ¿Pero por qué —podríamos decir— el analista se mete en esta situación imposible en lugar de sucumbir al buen sentido? Porque afirma ser capaz, con exclusión de cualquier otro, de revelar la verdad de esos mensajes y de descubrir su clave. De este modo, la abstracción arbitraria que constituye el ‘análisis inmanente del mensaje’ es necesaria para que el mitólogo pueda permitirse un privilegio tan exorbitante”.6 Esto plantea no sólo un problema de interés teórico, sino también una discusión (que retomaremos más adelante) acerca de las consecuencias políticas que acompañan a toda teoría y la decisión que le cabe al científico o, más ampliamente, al intelectual, a la hora de asumirla. A sabiendas de que la producción teórica también forma parte del campo de la fotografía y contribuye a una praxis estructurante, la decisión teórica deviene en política, puesto que de la apropiación que de ella hagan los distintos sectores que luchan por la hegemonía, se contribuirá a configurar las relaciones de fuerza en uno u otro sentido.

Un arte medio, hoy (o un eficaz antídoto para pensar la fotografía de nuestro tiempo)

Que el mundo ha cambiado en los últimos cuarenta años, más que una obviedad, pone al borde del ridículo a quien lo afirme. A pesar de ello, insistimos: ese cambio, además, ha sido regresivo en varios aspectos. Pero tal vez un ejercicio (no demasiado arriesgado, por cierto) sea tratar de recapitular cuáles fueron las ideas que, acompañando las transformaciones sociales y económicas, nutrieron el contenido de la/s reflexión/es hegemónicas respecto de la fotografía de los últimos veinte años (obviamente, la extensión y el propósito del presente trabajo sólo habilitan a un punteo de la cuestión).

La expansión del modelo estructuralista en la academia francesa a partir de los ’50, su nacimiento y ocaso, pueden pensarse como el despliegue y la profundización de distintas formas de concebir la relación sujeto-estructura, a la luz de, al menos, dos espacios teóricos que la reflexión sociológica del siglo XIX dejó prácticamente ausentes y que interpretaciones y desarrollos del marxismo del siglo XX (y no sólo del marxismo) otorgaron especial importancia: el de la subjetividad y el del lenguaje, algunas de cuyas formulaciones apelaron a aportes del discurso psicoanalítico.

La tensión sujeto-estructura se encarna en los análisis de Bourdieu y Barthes7 como determinaciones de distinta base: social y lingüística, respectivamente. Pero la región teórica de la subjetividad escapa tanto a los determinismos materiales más fuertes (de los que Bourdieu no forma parte, aún cuando interpretaciones de la última década pretendan forzar esa lectura), cuanto a las concepciones que excluyen del lenguaje y del discurso la presencia de la dimensión social (la lucha por el sentido). Esos debates, inmersos en un contexto de sociedad industrial en los ’60, emergen con metamorfosis y agregados en los ’80, una vez que se asientan los nuevos parámetros que organizan la vida social material

(nuevas tecnologías, flexibilización laboral). El debate en torno al sujeto se actualiza sobre la base de concepciones hegemónicas que acompañan el proceso de des-diferenciación posmodernista, en un movimiento que restaura, en el caso de la fotografía, la autonomía de la representación, ahora en forma terminante. La avidez por la deshistorización no se limita a la esfera de la representación fotográfica: el discurso sobre la huella y la indicialidad, que vendría a superar esa suerte de insatisfacción en la cual nos han dejado la deconstrucción semiológica y la denuncia ideológica (en la que sería incluido Bourdieu),8 invierte desenvueltamente los términos de la cita y la referencia, y ahora —siguiendo a un Dubois que, al menos, explicita lo tendencioso de su reconstrucción— Benjamin se vuelve "asombrosamente barthesiano". En realidad, el discurso de la huella tampoco debe interpretarse como un problema sólo de índole teórico: se trata de destituir la idea de valor (en general) —que otorga a las fotografías y símbolos el valor particular que la producción humana en su totalidad les adjudican— por un valor absolutamente singular o particular, del que la imagen indicial es portadora. Coincidimos con Dubois en encontrar una ruptura (reactiva, por cierto) del discurso de la huella respecto del análisis de Bourdieu, pero no tanto con los análisis de Barthes, justamente desde lo que señalábamos en su momento, referido a la pretendida neutralidad del campo de lo simbólico. Pero si antes la concepción de lo simbólico como un campo más de batalla (en el que la lucha entre clases, segmentos sociales y/o los distintos sectores que conforman habitus tiene lugar) discutía con universalismos que diluían la desigualdad, ahora debe hacerlo enfrentado particularismos y autorreferencialidades (que también, pero en sentido inverso, diluyen la desigualdad).
De todas maneras, es interesante observar el uso social particular que se ha hecho del discurso de la huella. Junto con alguno de los elementos con que podemos caracterizar el posmodernismo (sustitución de las tensiones alta cultura/cultura de masas y alta cultura/cultura popular por valores culturales encarnados en los nuevos sectores dominantes y medios), el discurso de la huella en fotografía vino como anillo al dedo para —vía supresión de la cita y la referencia, por un lado, y la autonomía de la fotografía como lenguaje deshistorizado, por otro— intentar legitimar nuevamente la entrada al campo de las artes visuales, reservando un espacio a la fotografía, para cuyo acceso (su realización como mercancía) la fotografía debe —una vez más— enajenar su verdad social (su valor de uso) para posibilitar su valor (de cambio). En términos de Bourdieu, la apropiación que hacen ciertos sectores de este discurso es necesaria para poder ser incluidos en el campo de producción restringido (que conforman galerías, museos, revistas, catálogos) cuyos poderes de "nominación" otorgan consagración, y en cual ocupan simultáneamente el lado de la oferta y de la demanda. La violencia simbólica a la que estos sectores aceptan someterse (las que impone el campo artístico) son trasladadas a su vez al "campo de producción en gran escala", es decir, a la porción del campo fotográfico que no participa —voluntariamente o no— de aquellos espacios.9 De todas formas, los críticos se topan a diario con los límites que esos respaldos teóricos tienen en tanto instrumentos para una política de mercado, toda vez que el peso de la verdad social reconoce el valor en el trabajo, en obras por cuya atadura al referente traspasa la simple contigüidad.
A modo de conclusión: más allá de las interpretaciones acerca del acompañamiento o no que la teoría de Bourdieu hace del proceso de desdiferenciación posmodernista,10 rescatar hoy Un arte medio tiene, al menos, dos motivos que lo justifican sobremanera: primero, el encontrarnos con uno de los primeros trabajos que constituye el protodesarrollo de una de las sociologías de la cultura más importantes de los últimos años y que tuvo como objeto a la fotografía. Segundo, y a pesar de algunos esfuerzos por resaltar los límites de esa y toda

sociología de la fotografía, a través del prisma de Bourdieu el modernismo de los clásicos revive en una apuesta a la totalidad, aún sabiendo lo inalcanzable que es su aprehensión.

1. Pierre Bourdieu (comp.), Un art moyen. Essai sus les usages sociaux de la photographie, Les Editions de Minuit, París, 1965.
La primer edición en español es de 1979.
2. El trabajo tuvo su nacimiento en un encargo de la Kodak-Pathé francesa, y transcurrió entre los años 1961 y 1964.
3. Ver "Sociología de la percepción estética", en Pierre Bourdieu, Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. Editorial Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires, 2003. El texto original fue publicado en AAVV: Les sciences humaines et l'œuvre d'art, París, La Connaisance SA, 1969.
4. Entre los grupos estudiados están los obreros de una las principales automotrices francesas (Renault), que tenían su propio taller de fotografía, como sería, años después, el caso de la Siam-Di Tella en nuestro país, que contaba con su propio fotoclub.
5. Análisis que va en el sentido que trabajará Bourdieu años después en La distinción (1979).
6. La fotografía: un arte intermedio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía. México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 210. Obviamente, Bourdieu y el resto del equipo están refiriéndose a las Mitologías (1957) y El mensaje fotográfico (1961) de Roland Barthes.
7. Por acotar sólo a Francia y a la fotografía, siendo que la producción teórica sobre lo visual se desarrolla mucho más en el análisis del cine.
8. Philippe Dubois, El acto fotográfico, de la representación a la recepción (1983).
9. Análisis ya esbozado en Un arte medio, pero profundizado por Bourdieu en "El mercado de los bienes simbólicos", publicado originalmente en L'année sociologique (1971). Hay traducción del mismo en Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura, op. cit.
10. Scott Lash sostiene que Bourdieu, a pesar de las marcas contradictorias que se encuentran en su obra, se suma a miradas posestructuralistas como la de Foucault, acompañando afirmativamente con su posición acerca del rol de los intelectuales el proceso de desdiferenciación posmodernista (Scott Lash, Sociología del posmodernismo, Buenos Aires, Amorrortu, 1997. Edición original: Londres, Routledge, 1990).